



Paul Cézanne*

Emile Bernard

palavras-chave:
arte moderna; pintura;
Paul Cézanne;
Emile Bernard

Bernard afirma (no final de seu texto) ter escrito este artigo em Aix em março de 1904. Na realidade este deve ter tomado sua forma definitiva mais tarde, pois contém importantes citações tiradas das cartas de Cézanne datadas de 12 e 26 de maio. Embora seja conhecido pelos especialistas, este artigo (p. 17 a 30 no número de julho de 1904 do *Occident*) foi algo eclipsado, nos estudos sobre Cézanne, pelos dois textos do *Mercure de France* que compõem os *Souvenirs sur Paul Cézanne...* e suas diversas reedições em forma de livro. O artigo do *Occident* é, em grande medida, consagrado às visões gerais de Bernard sobre a arte, mas, além da famosa compilação das opiniões de Cézanne, oferece citações aparentemente textuais do artista e algumas observações às vezes profundas sobre seus métodos de trabalho e sua evolução como pintor. Os comentários sobre Pissarro e o período de Auvers parecem exatos. Quanto à autenticidade das “opiniões”, devemos ter em mente, por um lado, que Bernard se preocupa em assinalar, várias vezes, neste artigo, as ocasiões em que cita as próprias palavras de Cézanne e, por outro lado, que as “opiniões” propriamente ditas são enriquecidas com trechos de cartas, o que permite supor que a seção inteira seria composta de citações autênticas. P. M. Doran

keywords:
modern art; painting;
Paul Cézanne;
Emile Bernard

Bernard claims (in the end of his text) to have written this article in Aix in March 1904. Actually, it must have taken its final version later, since it contains important quotes drawn from Cézanne's letters of May 12 and 26. This article (pages 17 to 30 of the issue of July 1904 of *Occident*), although known among scholars, was somehow eclipsed, in the studies about Cézanne, by the two texts from *Mercure de France* which constitute the *Souvenirs sur Paul Cézanne...* and its various re-editions as a book. The article in *Occident* is mostly dedicated to Bernard's general views on art, but it offers, beyond the famous compilation of Cézanne's opinions, apparently textual quotes of the artist and some observations, at times remarkable, about his working methods and his evolution as a painter. The comments on Pissarro and the Auvers period seem to be precise. As for the authenticity of the “opinions”, one must have in mind, on the one hand, that Bernard cares about signaling, many times in this article, the occasions in which he quotes Cézanne's own words and, on the other hand, that the “opinions” themselves are complemented with excerpts from letters, what allows one to suppose that the whole section is constituted of authentic quotes. P. M. Doran

* Este texto, originalmente publicado por Bernard no número de julho de 1904 do **Occident**, consta do volume **Conversations avec Cézanne** (DORAN, P. M. [Ed.]. Paris: Editions Macula, 1978, p. 30-42), em que Doran colige diversos escritos de Cézanne e de contemporâneos como Joaquim Gasquet, Gustave Geffroy, Ambroise Vollard, além do próprio Bernard, que mantiveram diálogo relevante com o pintor. O editor acompanha cada um dos textos de pequenas introduções e numerosas notas explicativas. Conservou-se integralmente, aqui, a apresentação que Doran dedicou ao ensaio publicado por Bernard no **Occident**. A biografia de Bernard, igualmente de autoria de Doran, foi extraída à página 22 do livro. Por questões editoriais decidiu-se, nesta versão, suprimir trechos de notas de rodapé onde o autor comenta outros textos publicados no mesmo volume, ou acrescentá-los, quando as notas esclareciam passagens deste texto.

1. Trata-se de "Père Tanguy", como era conhecido o marchand cuja loja foi ponto de encontro de artistas ligados à boêmia parisiense dos anos 1880-1890, entre eles Van Gogh e Gauguin. Vendia quadros e materiais artísticos; no início dos anos 1890, Tanguy era o único marchand a ter em sua loja obras de Cézanne.

Frenhofer é um homem apaixonado por nossa arte, que vê mais longe e mais alto que os outros pintores.
Balzac, *A obra-prima desconhecida*

Logo terão se passado vinte anos desde que jovens pintores, que atualmente estão no foco das atenções em Paris, iniciaram uma devota peregrinação a uma loja pequena e escura da rua Clauzel. Ao chegar lá, pediam a um velho armoricano de semblante socrático¹ quadros de Paul Cézanne. Apesar das paredes recobertas de telas rutilantes, eles apenas sossegavam quando os estudos solicitados por seu desejo de arte, dispostos sobre uma cadeira que oferecia seu espaldar como cavalete, lhes ensinavam o caminho a seguir. Religiosamente, consultavam aquelas páginas de um livro que escrevia a natureza e uma estética contemporânea como as tantas tábuas de um dogma cuja revelação, para eles desconhecida, afirmava-se, entretanto, soberanamente. Dali retornavam, em meio a muitos discursos admirativos, a suas próprias telas e pincéis, tomados da necessidade que tinham os paralíticos de andar quando repentinamente o Salvador operava o milagre por sua *boa vontade*. Assim nasceu, de obras praticamente arrebatadas a seu autor, que, sem dúvida, se as julgasse não conformes à sua visão, jamais teria permitido que elas deixassem sua guarda, uma escola de pintura que outros, ambiciosos demais ou artistas de menos, etiquetaram com nomes falsos, desviaram para a fantasia e a superfície.

Mas quão proveitosa teria sido a *revelação*, caso inteiramente amada e conhecida!

Um louvável esforço de personalidade deve diferenciar os pintores, mas que esse esforço seja profundo e não exterior, que sorva as ondas de sua vitalidade juvenil em fontes sadias. Dessa preocupação com a personalidade², doentia, digamos logo, nasce toda deliquescência, porque aquele zelo terá faltado. Assistimos anualmente, *hélas!*, ao descascamento de jovens caules providos de ramagens viris. Aqui estamos, diante do cair das folhas, em um outono de monotonia. Toda seiva se perde em vão diante de um inverno demasiado precoce. Um a um extinguem-se os sóis, a luz do tempo se vai, declinante, e de nossos mestres, após Manet, após Puvis, resta apenas Cézanne.

Monet, olho de luz que abriu as portas da pintura sobre o infinito do céu, do mar e das planícies, deixou uma grande obra que só a ingratidão desconsideraria. Nem Corot, nem Millet saíram de uma arte de museu, sua superioridade incontestada perpetua gloriosamente as escolas de Claude Gellé e de Correggio: Monet observou com determinação a natureza e viveu-a como pintor.

Manet, admirando Monet, criou este símbolo: os mestres de outrora (que sua paleta representava, que sua obra venerava) reconhecem

2. Cf. carta de Bernard a sua mãe: "Em arte ele fala apenas em pintar a natureza segundo sua personalidade e não segundo a própria arte" (In: DORAN, P. M. [Ed.].

Conversations avec Cézanne. Paris: Editions Macula, 1978, p. 24).

Nesse momento, Bernard ainda não "reinterpretou" o caráter artístico particular de Cézanne para fazê-lo concordar com as visões do pintor, e suas contradições são evidentes.

3. Esta frase reúne de maneira tortuosa, para servir aos próprios intentos doutrinários de Bernard, o fato de que Manet, por um lado, adorava a pintura espanhola do séc. XVII, na qual se inspirava, e adaptava composições da Renascença italiana (em *Olympia* e *Déjeuner sur l'herbe*); e, por outro, de que ele se aproximara de Monet, que pintou certo número de quadros de si próprio e de sua família, entre os quais aquele em que Monet retratou sua mulher em um barco (atualmente em Munique) e que é mencionado mais adiante.

4. Cézanne será incluído por Bernard, ao longo de seus escritos, em um movimento que ele interpretava como um classicismo renovado, "haurido [...] da natureza", como diz aqui, e ao mesmo tempo "relacionado à tradição" (BERNARD. *Souvenirs*. In: DORAN, P. M. [Ed.], op. cit., p. 80). Mas suas maneiras de ver evoluem e, em 1926, Bernard considerará Cézanne "anticlássico".

um parente, um irmão³, em um aluno do sol, ornado com o mais delicado senso artístico. Enquanto os falsos clássicos, ou seja, os maus pintores, rejeitavam o desbravador com sua visão mais nova e radiosa, houve um clássico, no sentido preciso da palavra, que desmentiu, em nome dos ancestrais, esse ato de rejeição covarde, e estendeu sua mão e sua admiração, tal como a laçada de uma trama se abre para atar a si a que lhe sucede. E a influência de Claude Monet foi imensa, não importa de que ângulo a consideremos. O erro de seus alunos foi não compreendê-la em seu princípio, ater-se ao puro pastiche; o de seus críticos foi limitá-la; o de seus admiradores, circunscrever tudo nela. Convém proclamar o legado dessa obra, ver a observação aliar-se, nela, ao melhor dom, em suma, reconhecer-lhe o domínio sobre toda a pintura dos últimos vinte anos, não apenas na França, mas em todo o mundo. Sob esse ponto de vista a vitória de Claude Monet foi completa, ela destronou a Escola de Belas-Artes; e partiu de um lugar tão simples: do pequeno barco-ateliê com o qual deslizava pelo Sena e do qual Manet nos deixou um registro em traços magistrais. Longe de mim a ideia pueril de que a arte antiga está ultrapassada! Os melhores pintores, quer se chamem Courbet, Manet ou Monet, não podem fazer esquecer Michelangelo, Rafael, Leonardo, Ticiano, Giorgione, Tintoretto, Veronese, Rubens; não farão sequer estremecerem os mestres menores franceses, flamengos ou holandeses; não apagarão os primitivos; e nem esta é sua ambição. Não se trata de anarquistas que desejam recomeçar o mundo e fazê-lo datar a partir deles; nascidos talentosos, disseram a si mesmos: "A pintura contemporânea está viciada, a Arte, após errar pelos museus, viveu fórmulas acadêmicas; todavia os Mestres, que conhecemos melhor que ninguém, que admiramos mais que todos, nada têm desses dogmas frios, pesados e sem vida, pois hauriram seu classicismo da natureza⁴... Retornemos à natureza!" Esses bons rebentos colaram seus lábios aos úberes múltiplos e cheios de leite da deusa e, tendo trabalhado como operários nas aldeias e províncias longínquas ou próximas, na Normandia, em Oise, na Provença, na Creuse ou ao longo do Sena, do Oceano, do Mediterrâneo, eis que aprofundaram o que desejavam fazer, diferenciaram-se. Em contato com a Criação, tornaram-se criadores. Depuraram a visão de seu olho e a lógica de seu espírito, por isso o trabalho que realizaram foi excelente e, apesar de sua simples aparência documental, é de capital importância.

Paul Cézanne não foi o primeiro a tomar esse caminho, ele gosta de reconhecer que é a Monet e a Pissarro que deve o fato de se ter libertado da influência demasiado preponderante dos museus para entregar-se à da Natureza. Apesar dessa proximidade, sua obra não se deixou prejudicar. Gigantescas como elas poderiam, de bom grado, ter

5. Para uma melhor compreensão do termo “localidades”, remetemos a um trecho da carta que Cézanne enviou de Aix a Bernard, em 15 de abril de 1904: “Ora, a natureza, para nós, homens, existe mais em profundidade do que em superfície, daí decorrendo a necessidade de introduzir em nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma soma suficiente de azulados, de maneira que se faça sentir o ar” (In: DORAN, P. M. [Ed.], op. cit., p. 27). Trata-se da formulação simples do princípio da perspectiva aérea – o azulado dos objetos distantes tão mais forte quanto as colorações naturais destes sejam filtradas através de uma densidade atmosférica maior. Mas a expressão “vibrações de luz” é uma espécie de terminologia semicientífica, que seríamos tentados a associar antes a Seurat e seu círculo. [...] Mesmo que os efeitos da atmosfera sobre a cor local sejam indubitáveis [...], não é menos certo que a integridade e a massa do objeto pintado devam a tudo dominar: “toda pintura reside nisto: ceder ao ar ou a ele resistir. Ceder a ele é negar às **localidades** sua força, sua variedade. Ticiano e todos os venezianos lidaram com localidades; é isso o que fazem os verdadeiros coloristas” [CÉZANNE apud BERNARD, E. La technique de Paul Cézanne. In: *L’amour de l’art*. 1920, p. 277] [...].

sido, as telas primitivamente escuras e rudes de Cézanne recuaram a proporções restritas, exigência do trabalho ao natural. O mestre abandona o ateliê, vai manhã e noite ao *motivo*, acompanha o trabalho do ar sobre as formas e as *localidades*⁵, analisa, busca, encontra. Logo, não é mais Pissarro que o aconselha, é ele quem age sobre a evolução da pintura deste último. Ele não adota, portanto, a maneira de trabalhar de Monet ou de Pissarro; continua a ser o que era, ou seja, um *pintor*, com um olho que se clareia, que se educa⁶, se exalta diante do céu e dos montes, diante das coisas e dos seres. Refaz para si, segundo sua expressão, uma ótica, pois a dele havia sido obliterada, arrastada por ilimitada paixão por um excesso de imagens, de gravuras, de quadros. Quis ver em demasia; seu insaciável desejo de beleza fez com que ele compulsasse muitas vezes o tomo multiforme da Arte; agora, ele percebe que é necessário limitar-se, encerrar-se em uma concepção e um ideal estético; assim, se vai ao Louvre, se contempla longamente um Veronese, é para, dessa vez, deslindar sua aparência, escutar suas leis: aprende ali os contrastes, as oposições tonais⁷, destila seu gosto, enobrece-o, eleva-o. Se vai rever Delacroix, é para seguir nele o desabrochar do efeito na sensação colorida; pois, afirma, “Delacroix foi imaginativo e sensível em relação às colorações”, dom mais poderoso e mais raro; com efeito, o artista possui às vezes um cérebro mas não um olho, às vezes um olho mas não um cérebro; e assim Cézanne cita Manet como exemplo: uma natureza de pintor, uma inteligência de artista, mas uma sensibilidade medíocre para as colorações⁸.

Foi em Auvers, junto a Pissarro, depois de pintar sob a égide de Courbet telas grandes e poderosas, que Cézanne se retirou, para se desfazer de qualquer influência, diante da Natureza; e foi em Auvers que iniciou a assombrosa criação da arte sincera e ingenuamente sábia que desde então nos mostrou.

É tão difícil falar do conjunto de sua obra hoje, com as telas do mestre dispersas em coleções privadas, quanto era antes, quando ele não deixava que nada saísse de seu ateliê e vivia solitário; é portanto mais sobre sua contribuição pessoal, sobre sua estética, sobre sua visão, sobre suas tendências que se pode discorrer.

Desde o dia em que Paul Cézanne se pôs diante da natureza com a ideia de *tudo esquecer*, ele iniciou essas descobertas que, difundidas atualmente pela imitação superficial, tiveram sobre a compreensão contemporânea o sentido definitivo de uma revolução. Mas isso tudo se fez à revelia dele, pois, despreocupado das pequenas glórias, de reputação, de sucesso, insatisfeito consigo mesmo, o pintor havia se embrenhado no absoluto de sua arte sem nada mais querer

6. "um olho [...] que se educa [...] diante das coisas". Cf. a carta 5 de Cézanne a Bernard (In: DORAN, P. M. (Ed.), op. cit., p. 43): "a natureza [...] o olho se educa a seu contato", escrita logo após ter lido o artigo do *Occident*.

7. Cf. DENIS, M. Journal. In: DORAN, P. M. (Ed.), op. cit., p. 94: "Ele fala muito dos contrastes das *Bodas de canã* [de Paolo Veronese]; fez um esquema desse quadro".

8. A observação sobre Delacroix parece ser uma citação literal. Sobre Manet, comparar com a citação de Vollard (Paul Cézanne. Paris: Vollard, 1914, p. 22): "Ele cospe o tom! [...] Sim, mas ele carece de harmonia e também de temperamento".

9. "uma concepção decorativa". Não se trata de uma noção estranha a Cézanne. Cf. cartas a Zola, 24 de maio de 1883: "temos o belo panorama de fundo de Marselha e as ilhas, tudo envolto, à noite, em um efeito muito decorativo"; em Camoin, 3 de fevereiro de 1902: "Faça estudos a partir dos grandes mestres decorativos, Veronese e Rubens, mas tal como se você os fizesse da natureza"; e também a observação a Maurice Denis (op. cit., p. 94): "Eu gostaria de fazer paisagens decorativas como Hugo d'Alési, sim, com minha pequena sensibilidade".

Para um dos sentidos correntes do termo cf. BRACQUEMOND (*Du dessin et de la couleur*. Paris: Charpentier, 1885,

ouvir do exterior, buscando o aprofundamento oculto de sua análise, movimentando com lentidão, reflexão e força a picareta que um dia encontraria o filão maravilhoso de onde surgiria todo o esplendor.

Tal é seu método de trabalho: primeiro, uma submissão completa ao modelo; com cuidado, o estabelecimento de uma ordenação, a busca dos contornos, as relações de proporções; depois, em sessões muito meditadas, a exaltação das sensações coloridas, a elevação da forma a uma concepção decorativa⁹; da cor ao diapasão mais cantante. Assim, quanto mais o artista trabalha, mais sua obra se afasta do objetivo [*l'objectif*], mais ele se distancia da opacidade do modelo que lhe serve de ponto de partida, mais entra na pintura nua, sem outra finalidade além dela mesma; mais abstrai seu quadro, mais o simplifica com amplidão, depois detê-lo gestado pequeno, conforme, hesitante. Pouco a pouco a obra cresceu, chegou ao resultado de uma concepção pura. Nessa marcha atenta e paciente cada parte é comandada de frente, acompanha as outras¹⁰, e se pode dizer que a cada dia uma visão mais exasperada vem se sobrepôr à da véspera, até que o artista fatigado sinta fundirem suas asas à aproximação do sol, ou seja, abandona seu trabalho no ponto mais alto a que este pôde elevá-lo. De modo que, se ele houvesse tomado tantas telas quantas tivessem sido as sessões, teria resultado de sua análise uma soma de visões ascendentes, gradualmente mais vivas, cantantes, abstratas, harmoniosas, das quais a mais plena *supranatureza* seria a mais definitiva; mas, ao lançar mão de apenas uma tela para essa lenta e fervorosa elaboração, Paul Cézanne nos demonstra que a análise não é seu fim, que é apenas seu meio, que se serve dela como de um pedestal e que se importa apenas com a síntese destruidora e conclusiva. Esse método próprio de trabalho, ele o preconiza como o único justo, o único que deve levar a um resultado sério, e condena sem clemência toda decisão de simplificação que não passe pela submissão à Natureza, pela análise arrazoada e progressiva. Se um pintor se contenta com pouco, é porque, segundo Paul Cézanne, sua visão é medíocre, seu temperamento de parco valor.

Leonardo da Vinci emitiu ideia semelhante em seu tratado de pintura, quando disse:

O pintor ao qual nada parece duvidoso não tira proveito de seu estudo. Quando a obra ultrapassa o alcance do julgamento do operário, aquele que trabalha avança pouco; mas quando o julgamento ultrapassa a obra, esta cada vez mais se aperfeiçoa, se a diversidade não o impedir.

Portanto, não será pela paciência, mas pelo amor, que dá a visão e o desejo de aprofundamento, que o pintor chegará à posseção de si mesmo e à perfeição de sua arte. Ele precisa extrair da Natureza uma

p. 192]: “Por extensão, poderíamos dizer que ela [a decoração] é a suprema expressão das artes; que, em seu domínio, as artes gozam da plenitude e da livre manifestação de todas as suas qualidades, de sua essência, o princípio ornamental, libertando-as da imitação servil da natureza e permitindo-lhes haurir delas mesmas as formas que elas estudaram e criaram”.

10. Cf. carta de Bernard a sua mãe, op. cit., nota 4.

11. “sínteses”. É preciso lembrar da relação de Bernard com o sintetismo.

12. Emprestadas à carta 2 de Cézanne a Bernard (In: DORAN, P. M. [Ed.], op. cit., p. 28).

13. Trata-se talvez de um relato bastante exato de uma distinção feita por Cézanne: cf. DENIS (op. cit., p. 94): “[Cézanne diz] ‘Degas não é suficientemente pintor, ele não tem aquele algo mais’ [um gesto nervoso de desenhar como Michelangelo]”.

imagem que será, a bem dizer, a sua; e é apenas pela análise, se tiver a força de levá-la até o fim, que ele logrará significar a si mesmo, definitivamente, abstratamente.

As sínteses¹¹ expressivas de Cézanne são estudos minuciosos e obedientes. Tomando a natureza como ponto de apoio, ele se conforma aos fenômenos e os transcreve lentamente, atentamente, até descobrir as leis que os produzem. Então, com lógica, apossa-se deles e conclui seu trabalho com uma síntese imponente e viva. Sua conclusão, em conformidade com sua natureza meridional e expansiva, é decorativa; ou seja, livre e exaltada.

Madame de Staël escreve, em seu livro sobre a Alemanha: “Os franceses consideram os objetos exteriores como o móvel de todas as ideias e os alemães, as ideias como o móvel de todas as impressões”. Paul Cézanne justifica essa opinião de Madame de Staël sobre os franceses, mas sabe chegar a uma profundidade da arte pouco comum em nossos contemporâneos. Como bom tradicionalista, afirma que a Natureza é nosso ponto de apoio, que não se deve tomar nada que não seja unicamente dela, dando-se a nós, todavia, a liberdade de improvisar com aquilo que lhe emprestamos...

Em primeiro lugar, o pintor precisa, segundo Cézanne, de uma ótica pessoal, ótica esta que se pode obter apenas pelo contato obstinado da visão do universo.

Claro, é preciso ter frequentado o Louvre, os museus, a fim de se dar conta da elevação da natureza à arte. São as palavras do próprio Cézanne¹²: “O Louvre é um bom livro a consultar, mas não deve ser mais que um intermediário: o estudo real e prodigioso a empreender é a diversidade do quadro da natureza”.

Sem a visão da arte, a cópia da natureza seria uma tolice, é evidente; mas deve-se temer limitar sua invenção a repetições ou pastiches, perder o pé em abstrações ou reiterações; é preciso manter-se no terreno da análise e da observação, esquecer as obras já feitas para criar, a partir delas, imprevistos, tirados ao cerne da obra de Deus.

Paul Cézanne considera que existem duas plásticas¹³, uma escultural ou linear, a outra decorativa ou colorista. O que ele chama plástica escultural teria, em termos gerais, o tipo de significado da Vênus de Milo. A chamada plástica decorativa estaria ligada a Michelangelo, a Rubens. A primeira, uma plástica servil, a outra, livre: uma em que o contorno domina, a outra em que domina a protusão, a cor e o ardor. Ingres pertence à primeira, Delacroix à segunda.

Eis algumas opiniões de Paul Cézanne¹⁴:

14. Lawrence Gowing
(**Watercolour and pencil
drawings by Cézanne.**

Newcastle: Laing
Art Gallery; Londres:
Hayward Gallery, 1973,
p. 24) observou, de
maneira muito refinada,
que as quinze máximas
que se seguem (até “ler
a natureza”) parecem
formar um discurso
contínuo, cíclico, com a
décima quarta “opinião”
que remete à primeira e
redefine o classicismo, e
a décima quinta no papel
de resumo e conclusão.

Seguem-se duas
observações sem relação
com o resto e algumas
citações tiradas de cartas
de Cézanne [...].

15. Cf. DENIS (op.
cit., p. 93): “Ah! A
Idade Média; tudo
está nas catedrais!”
e também BERNARD
(Souvenirs, op. cit.,
p. 54): “Foi um velho
cortador de pedras da
região que os fez, há
muito tempo; ele já
morreu”. A significação
deste último
comentário sobre os
santos esculpidos
de Saint-Sauveur
foi-me assinalada
por Lawrence
Gowing: podemos
interpretá-lo como
sendo parcialmente
humorístico. “[...] meu
quinhão de idade
média” (Ibidem, p. 62)
continua a brincadeira.

16. A este respeito
e sobre o parágrafo
anterior, o estudo
de Lawrence Gowing
(The logic of organized
sensations. In:
RUBIN, William (Org.).
Cézanne: the late work.
Essays... Nova Iorque:
Museum of Modern Art,
1977; trad. francesa
Macula, n. 3/4, 1978)

Ingres é um clássico nocivo, como em geral todos os que, negando a natureza ou copiando-a com opinião formada, buscam o estilo na imitação dos gregos e romanos.

A arte gótica é essencialmente vivificante, é de nossa estirpe.¹⁵

Leiamos a natureza; realizemos nossas sensações em uma estética a um só tempo pessoal e tradicional. O mais forte será aquele que tiver visto mais fundo e que realizará plenamente, como os grandes venezianos.

Pintar do natural não é copiar o objetivo [*l'objectif*], mas realizar suas sensações.

No pintor há duas coisas: o olho e o cérebro, um deve ajudar o outro – é preciso trabalhar para o seu desenvolvimento mútuo; do olho pela visão sobre a natureza, do cérebro pela lógica das sensações organizadas, que fornece os meios de expressão.

Ler a natureza é vê-la, sob o véu da interpretação, como manchas coloridas sucedendo-se segundo uma lei de harmonia. Essas grandes manchas analisam-se assim pelas modulações. Pintar é registrar nossas sensações coloridas.¹⁶

Não existe linha, não existe modelado, há apenas contrastes. Esses contrastes não são dados pelo preto e o branco, mas pela sensação colorida. Da relação exata entre os tons resulta o modelado. Quando eles são harmoniosamente justapostos e estão todos ali, o quadro modela-se sozinho.

Não deveríamos dizer modelar, deveríamos dizer *modular*.

A sombra é uma cor como a luz, mas menos brilhante; luz e sombra não são mais que uma relação entre dois tons.

Tudo na natureza modela-se conforme a esfera, o cone e o cilindro. É preciso aprender a pintar a partir dessas figuras simples, e em seguida pode-se fazer o que se quiser.¹⁷

O desenho e a cor não são distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho se define. Quando a cor se manifesta em sua riqueza, a forma atinge a plenitude. Os contrastes e relações entre tons, eis o segredo do desenho e do modelado.

O efeito constitui o quadro, ele o unifica e o concentra; é sobre a existência de uma mancha dominante que se deve estabelecê-lo.¹⁸

É preciso ser operário em sua arte. Saber desde cedo seu método de realização. Ser pintor pelas próprias qualidades da pintura. Servir-se de materiais grosseiros.

É preciso voltar a ser clássico por meio da natureza, ou seja, por meio da sensação.

Tudo se resume nisto: ter sensações e ler a Natureza.

Em nossa época não existem mais verdadeiros pintores. Monet deu uma visão. Renoir fez a mulher de Paris. Pissarro aproximou-se muito da natureza. O que vem depois não conta, tratando-se apenas de farsantes que nada sentem, que fazem acrobacias... Delacroix, Courbet, Manet fizeram quadros.

Trabalhar sem preocupar-se com ninguém, e tornar-se forte, tal é a finalidade do artista, o resto não vale sequer a palavra de Cambronne.¹⁹

constitui um comentário sutil e aprofundado. A **modulação** é uma noção fundamental para Cézanne (ver abaixo, nas “opiniões”: “Não deveríamos dizer modelar, deveríamos dizer **modular**”), o que implica uma “gradação” obtida por pequenos toques, por quantidades discretas, e não por uma mudança contínua de tom e cor: as aquarelas dos últimos anos, com seus empilhamentos de manchas de cor distintas mas vizinhas, ilustram perfeitamente o princípio.

17. Cf. a carta 1 a Bernard (In: DORAN, P. M. [Ed.], op. cit., p. 27): “Trate a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o todo disposto em perspectiva, de maneira que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija a um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou, a saber, uma secção da natureza, se você prefere o Espetáculo que o **Pater omnipotens, oeterne Deus** [Pai onipotente, Deus eterno] instala diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade”.

18. “uma mancha dominante”: a noção de dominante era fundamental para Seurat e seu círculo (cf. COQUIOT, Gustave. **Seurat**. Paris: Albin Michel, 1924, p. 232 e HOMER, William Innes. **Seurat and the science of painting**. Cambridge,

O artista deve desdenhar a opinião que não repousa sobre a observação inteligente do caráter. Ele deve temer o espírito literário, que tantas vezes faz com que o pintor se afaste do verdadeiro caminho para perder-se por tempo demasiado em especulações intangíveis: o estudo concreto da natureza.

O pintor deve consagrar-se inteiramente ao estudo da natureza e esforçar-se por produzir quadros que sejam um ensinamento. As conversas sobre arte são algo inúteis. O trabalho que faz realizar um progresso em seu próprio ofício é uma compensação suficiente à incompreensão dos imbecis. O literato se exprime com abstrações, ao passo que o pintor concretiza, por meio do desenho e da cor, suas sensações, suas percepções.

Não somos nem demasiado escrupulosos, nem demasiado sinceros, nem demasiado submissos em relação à natureza; mas somos mais ou menos mestres de nosso modelo e, sobretudo, de nossos meios de expressão. Penetrar o que se tem diante de si e perseverar em exprimir-se o mais logicamente possível.

Tal é Cézanne, tal é sua lição de arte. Como vemos, ele se diferencia essencialmente do impressionismo, do qual deriva, mas no qual não pode aprisionar sua natureza. Longe de ser espontâneo, Cézanne é refletido, seu gênio é um relampejar em profundidade. Resulta disso então que tal temperamento de pintor o conduziu a criações decorativas novas, a sínteses inesperadas; e essas sínteses foram em verdade o maior progresso nascido das apercepções modernas; pois elas esmagaram a rotina das escolas, mantiveram a tradição e condenaram a fantasia apressada dos excelentes artistas de que falei. Em suma, Cézanne, pelo fundamentado de suas obras, provou ser o único mestre no qual a arte futura poderia transplantar sua fruição. Todavia, como foram mal apreciadas suas descobertas! Consideradas injustamente por alguns, devido a seu inacabado, como pesquisas sem conclusão; por outros, como extravagâncias sem futuro, devidas unicamente à fantasia de um artista doentio; por ele próprio – que ergueu diante de si um ideal de absoluto –, mais como ruínas do que boas, sem dúvida porque provocava-lhe despeito ver-se traído nelas (ele as destruiu em grande número, não as mostrou); tais como são, entretanto, constituem o mais belo esforço para um renascimento pictórico e colorista que, desde Delacroix, a França já pôde ver.

Não temo afirmar que Cézanne é um pintor de temperamento místico e que equivocadamente sempre foi incluído na deplorável escola inaugurada pelo sr. Zola, que, a despeito de suas blasfêmias contra a natureza, outorgara-se hiperbolicamente o título de *naturalista*. Digo que Cézanne é um pintor de temperamento místico em razão de sua visão puramente abstrata e estética das coisas. Ali, onde outros se preocupam, para se fazer traduzir, em criar um assunto, ele se contenta com algumas harmonias de linhas e tonalidades tomadas a objetos quaisquer, sem se deter nesses objetos em si mesmos²⁰, tal como um

MA: The MIT Press, 1964, **passim**). Mas pode ser que Cézanne enuncie aqui simplesmente uma doutrina tradicional que recomenda, para certos tipos de pintura, uma composição organizada em torno de um ponto de interesse central, doutrina esta que talvez não seja útil aplicar a seus quadros tardios. Ou ainda, mais provavelmente, pode ser uma maneira de definir sua “lei de harmonia” (sexta “opinião”, acima): ou seja, uma **mancha** de cor (e forma?) particular é a base a partir da qual, por uma série de variações, o quadro se desenvolve. Dessa forma, a partir apenas das “relações de tons [...] aplicados com exatidão, a harmonia se estabelece sozinha”. Lawrence Gowing, em uma interpretação particular da **lei de harmonia** (op. cit., 1977, p. 58-59; op. cit., 1978, p. 87-88), cita uma passagem de Bernard (Souvenirs, op. cit., p. 59) que poderia apoiar essa explicação da **mancha** dominante. “Mancha”, palavra empregada de maneira significativa nesta passagem de Bernard, é importante em si na terminologia de Cézanne, e sua utilização cobre uma grande parte de sua evolução técnica. Como outros, ele vira a **Olympia** de Manet e, segundo Vollard (que não o soube de fonte direta) chamara o quadro de “uma bela **mancha**” (op. cit., p. 34). Muitos pintores, diante da ausência do modelado em claro-escuro e do caráter plano que lembrava as

músico que, ornamentando um libreto com desdém, se satisfizesse em sobrepor séries de acordes cuja natureza refinada nos mergulhasse infalivelmente em um além de arte inacessível a colegas habilidosos. Cézanne é um místico precisamente por esse desdém de todo assunto, pela ausência de visão material, pelo gosto mais nobre e mais elevado que testemunham suas paisagens, naturezas mortas, retratos: o estilo. E a natureza mesma de seu estilo confirma o que eu dizia, em razão de uma qualidade de candor e graça toda giottesca, que mostra as coisas na essência de sua beleza. Tome-se tal pintura do mestre, ela é, em sua ciência e sua qualidade verdadeiramente superlativas, uma lição de interpretação sensível e sentimental. Ao entrar em contato, não com nosso instinto grosseiro, ávido de imitação, mas com a parte contemplativa de nosso ser, movida somente pela misteriosa influência das harmonias difusas neste mundo, ela desperta o retorno das mais raras sensações experimentadas ao divino modelo. Somente um místico considera assim a beleza que reveste o mundo, antes de deixar-se aprisionar na materialidade desse mesmo mundo, isto é, ele é o único a bem *ver*. O vulgo certamente os [sic] vê de outra forma, donde a diferença e a inversão.

Quanto mais o homem se afasta das mistagogias, mais certamente perde essa penetração no campo do esplendor e do sentimento, mais se inclina para a realidade exterior. A arte, que fora a princípio a linguagem das aspirações divinas, tornou-se, pouco a pouco, através dos séculos, igual a esse homem mesmo, factícia e cavilosa; ela não mais busca inserir em seu tecido uma expressão particular da alma ou do pensamento, não se apraz nem diante da beleza pura, mas se contenta com a imitação. Disso resulta a triste catástrofe fotográfica que nos inflige diariamente a Escola de Belas-Artes e que obstrui a fundo nossa compreensão estética. Por outro lado, as palavras *vãs-humanidade*, *vitalidade*, *realidade*, emprestadas ao vocabulário de uma política insana, e repetidas à larga por críticos patenteados, terminam por persuadir uma progênie animalizada de que a arte progride pela imitação. Esses preconceitos, reunidos a outros que se elevam por toda parte, seja do seio de uma escola oficial, seja dos cenáculos de jovens ávidos por pequenas glórias, perecerão todos, miseravelmente, aniquilados com as frentes que os abrigam. É preciso admitir sem rodeios que no que toca à pintura a obstrução encontra-se bastante generalizada. A democracia crescente não será – tudo o indica – a salvadora dos raros cérebros que conservam em estufa, nesta época hiemal, as flores de uma primavera possível. Hábil em deformar, ela terá certamente muitos impostores e charlatães para desviar a atenção para as deliquescências que lhe são caras, deliquescências sem charmes, anêmicas, ignorantes e de uma barbárie assaz repugnante.

imagens d'Épinal ou as estampas japonesas, fizeram comentários semelhantes: assim Courbet: "É plano, não é modelado, dir-se-ia uma dama de espadas de um baralho, saindo do banho" (citado por Albert Wolff no *Figaro* de 1º de maio de 1833); e Daumier: "Regressamos a Lancelote". O próprio Cézanne pintou uma **Mulher deitada**, atualmente perdida (cf. Souvenirs, op. cit., p. 68 e a nota 33 referente), que lembrava Manet pelo tratamento e pela cor e que, aparentemente, representava uma **imagem d'Épinal** no fundo. Certas cartas a Pissarro, datadas de 25 de junho de 1874 e de 2 de julho de 1876, pareciam ainda indicar um interesse equívoco pela "mancha" plana – que já é "o antípoda do modelado". Essa limitação da **mancha** era, porém, largamente reconhecida, de modo que Bracquemond (que participara, com Cézanne, da primeira exposição impressionista de 1874) destaca, em seu tratado de 1885 (op. cit., p. 42), o fato de que "quanto mais a mancha assume importância em si mesma, mais o modelado desaparece". Cézanne dirá, todavia, no final da vida: "Procuro [...] representar o aspecto cilíndrico dos objetos" (cf. RIVIÈRE, R. P.; SCHNERB, J. F. L'atelier de Cézanne. In: DORAN, P. M. (Ed.), op. cit., p. 88). E se queixa, antes disso, provavelmente em 1904, da "falta de modelado ou de graduação" nas "imagens chinesas"

Assim, entre os pintores que são grandes, pode-se situar Paul Cézanne como um místico, em razão da lição de arte que nos dá, em razão de ver as coisas não por elas mesmas, mas por sua relação direta com a pintura, isto é, com a expressão concreta de sua beleza. Ele é um contemplativo, ele observa esteticamente, não objetivamente; ele se exprime pela sensibilidade, isto é, pela percepção instintiva e sentimental das relações e acordes. E uma vez que, dessa maneira, sua obra faz fronteira com a música, podemos repetir irrefragavelmente que é um místico, este último sendo o recurso supremo, o do céu. Toda arte que se musicaliza está no caminho de sua absoluta perfeição. Na linguagem, ela se torna poesia, na pintura, torna-se beleza.

Esta palavra, beleza, pronunciada a respeito da obra de Paul Cézanne requer explicações. Eu gostaria que nesse caso ela fosse entendida assim: "a expansão absoluta da arte a que se consagra". Certamente, em seus retratos, por exemplo, o mestre pintor pouco se preocupou em *escolher* um modelo. Ele trabalhou a partir da primeira pessoa de boa vontade que se encontrava junto a ele, sua mulher, seu filho e, com mais frequência, gente do povo, um jardineiro ou uma leiteira, de preferência a um dândi ou a um cultivado qualquer, que ele abomina por seus gostos corrompidos e sua falsidade mundana.

Não se trata mais aqui, fique claro, de buscar a beleza fora dos próprios meios da pintura; as linhas, os valores, os coloridos, a matéria pictórica, o estilo, a apresentação, o caráter. Estamos longe, é certo, de uma beleza conveniente ou material, e a obra só será bela para nós à medida que possuímos uma sensibilidade muito elevada, capaz de fazer-nos perder de vista a coisa representada para aprazermos-nos enquanto artistas [*artistement*]. "É preciso ver muito seu modelo, sentir com muita justeza, e ainda exprimir-se com distinção e força. O gosto é o melhor juiz. Ele é raro. A arte se dirige apenas a um número excessivamente restrito de indivíduos"²¹. São as palavras do próprio mestre, corroboradas por sua obra; elas exprimem suas preocupações. O gosto é o sentido especial (tão pouco e mal cultivado, *hélas!*) ao qual, unicamente, ele se volta.

O mestre se compraz em evocar a tradição; conhece o Louvre melhor que qualquer pintor, olhou mesmo em demasia, como diz, os *velhos quadros*. O que crê que se deve indagar aos antigos é a maneira clássica e séria, deles, de organizarem logicamente sua obra. A natureza que intervém no trabalho do artista animará o que a razão deixaria morto; ele recomenda principalmente *partir da Natureza*.

Por certo, cumpre ser teórico para que se tenha posse de si mesmo e se leve a cabo a própria obra; mas é preciso ser teórico das próprias

de Gauguin (Souvenirs, op. cit., p. 62-63). Definitivamente, a "modulação" é a invenção técnica primordial de Cézanne, reconciliando a **mancha** com o volume na imagem pintada (cf. a nota 16, acima). Para sua última opinião sobre essa 19. reconciliação (em um outro pintor – Rafael – e por meios um pouco diferentes), cf. DENIS, op. cit., p. 94. [O contexto geral e grande parte da documentação detalhada dessa discussão do termo **mancha** foram tirados de BADT, Kurt (The art of Cézanne. Londres: Faber, 1965, p. 114-17), REWALD, John (The history of impressionism. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1961, p. 207-10) e BOIME, Alfred (The academy and French painting in the nineteenth century. Londres: Phaidon, 1971, p. 152).]

19. O resto desta seção é inteiramente composto de citações tiradas das cartas 2 e 3 de Cézanne a Bernard (cf. op. cit., p. 28).

20. "sem preocupar-se". Isso é bem discutível. Cf. GEFROY, Gustave (La vie artistique... troisième série. Histoire de l'impressionnisme. Paris: Dentu, 1894, p. 253): "o ardor de sua curiosidade, de seu desejo de possuir as coisas que vê e que admira"; e a carta a Gasquet de 21 de julho de 1896: "Venho recomendar-me ao sr. e a suas lembranças para que os grilhões que me prendem a este

sensações, não apenas dos próprios meios. A sensação exige que os meios sejam constantemente transformados, recriados, a fim de exprimi-la em sua intensidade. Não é preciso, então, tentar fazer com que a sensação penetre em um meio preestabelecido, mas pôr o próprio gênio inventivo de expressões a serviço da sensação. De um lado estaria a Escola de Belas-Artes, que reconduz tudo a um molde uniforme; de outro, há a renovação constante. *Organizar suas sensações*, eis o primeiro preceito da doutrina de Cézanne, doutrina não absolutamente sensualista, mas sensível. O artista ganhará então em lógica sem perder em expressão; poderá ser imprevisível sem deixar de ser *clássico pela Natureza*.

Bem considerada, essa doutrina parece a mais sadia, a melhor, a mais desconhecida; ela entra em oposição direta ao que os *oficiais* impuseram e a tudo o que os criadores de gêneros (seja impressionismo, simbolismo, divisionismo etc.) sempre buscaram. Aqueles ofereciam métodos rotineiros, estes, convenções científicas ou pessoais; nenhum deles uma direção de conduta segura, que resguardasse o estudo aprofundado e o respeito pela Natureza. Claro, era bem cômodo encontrar receitas para se tornar algo mais que um *pompier*²²; e a Escola de Belas-Artes está atualmente mais avançada nesse caminho que os mais revolucionários pintores de outrora; mas nenhum de seus alunos jamais se deu conta de que só existe uma doutrina válida da arte, aquela que diz ao pintor: "Sinta a Natureza, organize suas percepções, exprima-se profundamente e com ordem, isto é, classicamente".

Em um momento em que estamos fartos de borradores de telas, de artesãos sutis, desde o sr. Carrière²³, que acha de bom tom comparar-se a Velázquez, até os impostores que pretendem criar uma arte nova, a lição de Paul Cézanne surge como uma redenção possível para a pintura francesa.

Esse grande artista é um humilde, ele compreendeu a ignorância e a obstrução reservadas a seus contemporâneos; fechou então sua porta para mergulhar no absoluto. Unicamente possuído pelo amor de pintar, cuja tenacidade tirânica e benfazeja preenche sua vida, ele considera que o trabalho é um prazer suficiente em si para não desejar aprovação ou elogio. Ele detesta o espírito literário que fez tantas intrusões malsãs na pintura e desfigurou-lhe a mais simples compreensão. Conhece apenas sua tela, sua paleta, suas tintas, e é certo que não teria deixado jamais sair de seu ateliê o mais ínfimo estudo, se apreciadores inteligentes, mas raros, não os tivessem levado, quase contra sua vontade. Desde então, o sr. Ambroise Vollard, o simpático especialista da rua Laffitte, satisfaz nossos desejos de conhecer mais completamente a obra de Cézanne, e ainda trabalha o melhor que pode nisso (ele prepara diligentemente um catálogo ilustrado da obra de Cézanne²⁴).

velho solo natal, tão vibrante, tão áspero e reverberante de luz a ponto de fazer piscarem as pálpebras e enfeitiçar-se o receptáculo das sensações, não venham a se romper e afastar-me por assim dizer da terra em que senti, mesmo sem perceber”.

21. Extraído da carta 2 a Bernard, op. cit., p. 28.

22. O termo **pompier** refere-se a uma vertente da pintura e da escultura que emergiu na França durante o século XIX, marcada pela adesão aos cânones e fórmulas dos quais a Academia francesa de Belas Artes tornara-se, então, um baluarte; a arte **pompier** caracteriza-se pelo virtuosismo com que restitui ou recombina estilos passados. Louis-Adolphe Bouguereau (1825-1905) e Alexandre Cabanel (1823-1889) são alguns expoentes dessa escola.

[Nota dos editores].

23. Eugène Carrière (1899-1906) pintou, no final de sua carreira, telas quase monocromáticas, em tons quentes, nas quais as figuras parecem fluidas ou difusas, como se aureoladas de névoa. Vollard atribui a Cézanne esta reflexão trocista sobre Carrière (em um dia enevado): “Ele tem o tempo sonhado para entregar-se a suas orgias de cores!” (VOLLARD, op. cit., p. 118); ver também GASQUET, Joaquim (L’atelier. In: DORAN, P. M. (Ed.), op. cit., p. 152).

O que quer que dela pense o mestre, demasiado severo consigo mesmo, ela domina toda a produção contemporânea, impõe-se pelo sabor [*savueur*] e originalidade de sua visão, pela beleza de sua matéria, pela riqueza de seu colorido, pelo seu caráter sério e durável, pela sua amplidão decorativa. Ela nos atrai por sua crença e sua doutrina sadia, ela nos persuade da evidente verdade que anuncia e, na degenerescência atual, oferece-se a nós como um oásis salutar. Ligada por sua refinada sensibilidade à arte gótica, ela é moderna, é nova, é francesa, é genial. Distante dos pintores, dos mundanos, dos intrigantes e dos cabotinos de nosso miserável século, Cézanne deixa que se aproxime de si tão somente o menor número possível de indivíduos. A escola da vida foi-lhe bastante ingrata para fazê-lo temer a intrusão. O exemplo que nos dá é portanto duplo, é de um homem mais do que de um mestre. Uma vida simples, regular, toda distribuída nas horas do dia para o trabalho, um olho incessantemente em vigília, um espírito sempre em contemplação, este é Paul Cézanne. Sua pintura franca, ingênua, honesta, precisa diz de seu gênio de artista; a existência retirada das vaidades das pequenas glórias diz de sua bondade e humildade de homem. O que espera é provar por sua obra que é sincero e que trabalha para a melhor arte. Muitas glórias contemporâneas, orgulhosas e estúpidas, cairão quando a ciência se erguer; então como cristão e artista ele assistirá à realização destas palavras do Magnificat²⁵: “Os poderosos serão depostos e os humildes serão exaltados”.

(Escrito em Aix-en-Provence, março de 1904)

Emile Bernard (1864-1941) foi pintor, ilustrador, poeta e teórico da arte. Antes de passar pela fase do impressionismo, do pontilhismo e do sintetismo, havia sido discípulo – todavia rebelde – do pintor Cormon. Em 1887 esteve muito próximo de Van Gogh; em seguida, entre 1887 e 1890, trabalhou em Pont-Aven junto a Gauguin, na formulação da estética sintetista. Foi o artista mais amplamente representado na exposição do Café Volpini, em 1889, na qual o público pôde ver, pela primeira vez, uma mostra de certa envergadura da obra de Gauguin e seu círculo. Em Pont-Aven, em 1889-90, Bernard passou a defender um catolicismo místico, e, nos anos seguintes, seu crescente fervor religioso foi de par com seu encaminhamento a uma arte “idealista”. [...] Passou a mostrar, cada vez mais, rejeição à arte contemporânea e a preconizar um retorno aos ideais da Renascença. De 1893 a 1904 passou a maior parte do tempo no Egito, fazendo, no período, algumas viagens à Espanha e à Itália.

Tradução de Julia Vidile.

24. As publicações de Vollard não compreendem um catálogo exaustivo.

Matisse fala favoravelmente de Vollard em sua entrevista com Jacques Guenne (1925) e o louva por haver mandado fotografar as telas de Cézanne que detinha: "Ambroise Vollard prestou a elas um [serviço] maior, ao tomar a iniciativa de mandar fotografar as telas. Essa medida teve uma importância considerável, pois, sem isso, não se teria deixado de 'terminar' todos os Cézanne, assim como se tinha o costume de acrescentar árvores a todas as telas de Corot" [MATISSE, H. *Ecrits et propos sur l'art*. Texto, notas e índice estabelecidos por Dominique Fourcade. Paris: Hermann, 1972, p. 87].

25. Do verbo **magnificare**, a palavra latina **Magnificat** aparece no cântico em louvor à Virgem Maria, **Magnificat anima mea Dominum** ("Minha alma magnifica o Senhor"); o termo pode também designar o livro de orações popularmente usado pelos fiéis na liturgia das igrejas cristãs, no qual são reproduzidos os cânticos de louvor à Virgem Maria. [Nota dos editores].

Ao lado, Paul Cézanne, Auto retrato com barrete. Óleo sobre tela, cerca de 1898-1900. Museum of Fine Arts, Boston.

